

sión» más que de «reflejo» desde el punto de vista de la producción del texto y, desde el punto de vista de la recepción, de convenciones de lectura, expectativas e intertextualidad más que de experiencia biográfica y comunidad de referentes reales con el autor. García muestra que la realidad aparece en la obra de estos autores mediatizada y transformada por distintos filtros («desrealización» del espacio; alejamiento temporal; distancia irónica; etc.). La conclusión más explícitamente apuntada es de recelo ante el uso del marbete «grupo leonés» un rótulo que tiene poca justificación en el análisis textual y que privilegia un tipo de lectura amparada en lo biográfico y lo territorial: «la proximidad o distancia biográfica, al igual que la geográfica —si son instituidas como principios explicativos— no constituirían una apertura del texto sino un marco limitador» (p. 74). Aunque sí va señalando sus preferencias y marcando sus posiciones a lo largo del estudio, García prefiere casi siempre la sugerencia de posibles vías de estudio a la conclusión directa y explícita. Este aire de propuesta, de acercamiento preliminar satisfará a muchos lectores y conviene a los propósitos confesados del autor. Pese a ello, a aquellos lectores para quienes la obra de los escritores implicados es motivo de lectura gustosa y objeto de reflexión crítica —entre los que me cuento— el estudio les sabrá a poco.

Personalmente, me hubiera gustado que el estudio entrara más a fondo en algunas de las cuestiones que plantea de pasada, que hubiera recurrido con más frecuencia a los textos literarios. Esto, por supuesto, cae fuera de las intenciones del autor y no cabe ponérselo en el «debe» a *La invención del grupo leonés*, pero quizás sí haya que pedírselo a otros lectores y críticos de la novela española contemporánea. Autores como Aparicio, Merino, Pereira y Luis Mateo Díez merecen estudios detallados. El trabajo de García ha de servir sin duda de excelente punto de partida teórico para esa empresa.

South West Texas State University

ANTONIO CANDAU

María Montserrat Alás-Brun. *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona, PPU, 1995, 196 pp.

El libro de María Alás-Brun es una sagaz exposición de lo que su autora llama la «comedia del disparate». Alás-Brun reconoce un nuevo concepto dentro del teatro español a la vez que nos descubre la influencia y la importancia de este tipo de comedia dentro del mismo. En su libro estudia la evolución de la comedia española de posguerra entre 1939-1946. Se concreta en las obras de Miguel Mihura, Joaquín Calvo Sotelo, Tono y Álvaro de Laiglesia que participan en la revista *La Codorniz*, y las designa como de «la comedia del disparate». Estas obras son estudiadas en posición cronológica y representan el inicio y el final de la comedia del disparate. Los temas de dichas comedias poseen un denominador común que es mostrar la contraposición entre el mundo tra-

dicional, burgués de falsos valores y el mundo bohemio de libertad y sin rutina. Para trazar los orígenes de esta comedia del disparate la autora examina las tendencias dramáticas en España de los años veinte, treinta y cuarenta, centrándose especialmente en las raíces del absurdo y del experimentalismo. Alás-Brun establece una continuidad en la línea experimental que comienza en los años veinte, se desarrolla en los años treinta y demuestra que no se interrumpe con la Guerra Civil sino que continúa durante los años cuarenta y evoluciona en la década de los años cincuenta.

El libro está dividido estratégicamente en cinco capítulos. En el primer capítulo presenta una amplia visión del teatro español de la época a la vez que incorpora lo que llama «nuevo humor» dentro del panorama teatral y establece las relaciones que existen entre ambos. Después de darnos una visión del panorama global del teatro español de 1920 a 1949, la autora distingue, en rasgos generales, seis tendencias en el teatro anterior a 1939 que son la escuela benaventina, los descendientes del «género chico», el teatro poético, el experimental, el social y el de compromiso político. Para después pasar a describir y estudiar el teatro en la década de los cuarenta, que según Alás-Brun sigue tres grandes tendencias que son la continuista que sigue las pautas de los géneros tradicionales; la circunstancial que representa la situación política de posguerra y un público que quiere olvidar las miserias y tragedia de la misma y la tercera es una corriente renovadora alternativa que es lo que la autora denomina «comedia de humor». En este capítulo Alás-Brun muestra audazmente la relación existente entre «la comedia de humor» con movimientos contemporáneos y movimientos posteriores a la vez que sitúa en un contexto la comedia del disparate.

En el segundo capítulo hace un exhaustivo estudio de las comedias de Jardiel Poncela. Usa como punto de referencia la obra de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte* y las comedias del grupo de Mihura. La autora llega a través de su análisis, a la conclusión de que el teatro de Jardiel Poncela y el del grupo de Mihura no es un teatro primordialmente de índole escapista simplemente por el mero hecho de que no es «social», no tiene unas referencias visibles y posee una orientación comercial. Sino que es un teatro que nace de la valoración ética del crítico sobre el compromiso del autor a una ideología concreta. Continúa el capítulo analizando la relación entre Jardiel y Mihura para pasar a estudiar las técnicas innovadoras del teatro de Jardiel Poncela llegando a la conclusión de que el teatro de Jardiel Poncela rompe con la tradición realista y que su concepción del teatro coincide con los postulados de la obra orteguiana de *La deshumanización del arte*.

En el tercer capítulo Alás-Brun estudia los autores a los que considera los creadores de la comedia del disparate y que pertenecen al grupo de Mihura. Los escritores estudiados son Álvaro de Laiglesia, Tono y Calvo Sotelo. También en este capítulo examina el recibimiento del pú-

blico de estas nuevas comedias y cómo los autores y sus nuevas técnicas evolucionaron para crear el disparate. Esta comedia del disparate, afirma Alás-Brun, en los años cincuenta va a generar tendencias y subgéneros como son la comedia policíaca, la comedia satírica y la farsa grotesca. Y señala que con obras de Arrabal y con las características originales de la comedia del disparate surge en Europa el primer teatro del absurdo.

En el cuarto capítulo la autora se concentra en obras estrenadas entre 1939 y 1946. Analiza minuciosamente estas obras trazando su paralelo con el teatro del absurdo y examinando cuidadosamente la caracterización de los personajes y los recursos estilísticos.

El quinto y último capítulo está dedicado a las técnicas que usaron estos autores del «disparate» para destruir los rasgos típicos y tradicionales de la comedia y mostrar la diferencia entre lo impuesto y lo auténtico es decir, las normas dictadas por la sociedad y el derecho a la libertad del individuo. A la misma vez, deja expuesta la corrosión del lenguaje y de las formas literarias tradicionales.

En definitiva, María Monserrat Alás-Brun con su estudio, inventa un nuevo concepto «disparate» y muestra la importancia y la influencia de esta comedia dentro del teatro contemporáneo. Se centra concretamente en el grupo de escritores del círculo de Mihura que se dedican a «la comedia de humor» y a sus obras publicadas y estrenadas entre 1939 y 1946. El propósito de la autora es reconocer y conectar las obras de estos autores con los movimientos vanguardistas que le precedieron y le sucedieron, especialmente con los de los años veinte, con el teatro de lo inverosímil de Jardiel Poncela y con los inicios del teatro del absurdo en España. El valor de su obra estriba en que por medio del «disparate» nos revela una importante faceta de la sociedad burguesa de la época oculta tras una máscara de absurdidad. Al mismo tiempo, la autora por medio de su concepto de «la comedia del disparate» demuestra que ésta es la precursora del teatro del absurdo y enlaza dos generaciones de artistas y literatos que parecían estar separados por la Guerra Civil.

Georgia Southern University

LOLA HIDALGO CALLE

Cecelia J. Cavanaugh. *Lorca's Drawings and Poems*. Lewisburg PA, Bucknell University Press, 1995, 202 pp.

La publicación por Mario Hernández (en 1986) de una amplia serie de los dibujos de Lorca motivó, muy naturalmente, el interés de la crítica por esta faceta artística del poeta granadino y por las relaciones entre el Lorca dibujante y el escritor. Cierto, esos dibujos ya se difundieron en parte, en 1958, mediante la edición española de las *Obras completas* lorquianas. Hay también estudios antiguos, como los de Jean Gebser y